مجلة بحوث الشرق الأوسط

مجلة علمية محكمة (معتمدة) شهرية

يصدرها مركز بحوث الشرق الأوسط

السنة السابعة والأربعون - تأسست عام ١٩٧٤

العدد التاسع والستون (نوفمبر ٢٠٢١)

الترقيم الدولي: (2536-9504)

الترقيم على الإنترنت: (2735-5233)

لا يسمح إطلاقا بترجمة هذه الدورية إلى أية لغة أخرى، أو إعادة إنتاج أو طبع أو نقل أو تخزين أي جزء منها على أية أنظمة استرجاع بأي شكل أو وسيلة، سواء إلكترونية أو ميكانيكية أو مغناطيسية، أو غيرها من الوسائل، دون الحصول على موافقة خطية مسبقة من مركز بحوث الشرق الأوسط.

All rights reserved. This Periodical is protected by copyright. No part of it may be reproduced, stored in a retrieval system, or transmitted in any form or by any means, electronic, mechanical, photocopying, recording, or otherwise, without written permission from The Middle East Research Center.

الأراء الواردة داخل المجلة تعبر عن وجهة نظر أصحابها وليست مسئولية مركز بحوث الشرق الأوسط والدراسات المستقبلية

رقم الإيداع بدار الكتب والوثائق القومية : ٢٤٣٣٠ / ٢٠١٦

الترقيم الدولي: (Issn :2536 - 9504)

الترقيم على الإنترنت: (Online Issn :2735 - 5233)

مجلة بحوث الشرق الأوسط

مجلة علمية مُحكَّمة

متخصصة

في شئون الشرق الأوسط

مجلة مُعتمَدة من بنك المعرفة المصري

موقع المجلة على بنك المعرفة المصري

www.mercj.journals.ekb.eg

- معتمدة من الكشاف العربي للاستشهادات المرجعية (*ARCI*) . المتوافقة مع قاعدة بيانات كلاريفيت *Clarivate* الفرنسية.
- معتمدة من مؤسسة أرسيف (*ARCIf*) للاستشهادات المرجعية للمجلات العلمية العربية ومعامل التأثير المتوافقة مع المعايير العالمية.
- تنشر الأعداد تباعًا على موقع دار المنظومة.

دار المنظومة
DAR ALMANDUMAH
الرواد في قواعد المعلومات العربية

العدد التاسع والستون - نوفمبر ٢٠٢١

تصدر شهريًّا

السنة السابعة والأربعون - تأسست عام ١٩٧٤

المطبعة
مطبعة جامعة عين شمس
Ain Shams University Press

مجلة بحوث الشرق الأوسط (مجلة مُعتمدة)
دوريَّة علميَّة مُحكَّمَة (اثنا عشر عددًا سنويًّا)
يصدرها مركز بحوث الشرق الأوسط والدراسات المستقبلية

رئيس مجلس الإدارة
الأستاذ الدكتور / هشام تمراز
نائب رئيس الجامعة لشئون المجتمع وتنمية البيئة
ورئيس مجلس إدارة المركز

رئيس التحرير
الأستاذ الدكتور / أشرف مؤنس
مدير مركز بحوث الشرق الأوسط
والدراسات المستقبلية

هيئة التحرير

أ.د. محمد عبد الوهاب (جامعة عين شمس - مصر)
أ.د. حمدنا الله مصطفى (جامعة عين شمس - مصر)
أ.د. طارق منصور (جامعة عين شمس - مصر)
أ.د. محمد عبدالسلام (جامعة عين شمس - مصر)
أ.د. وجيه عبد الصادق عتيق (جامعة القاهرة - مصر)
أ.د. أحمد عبد العال سليم (جامعة حلوان - مصر)
أ.د. سلامة العطار (جامعة عين شمس - مصر)
لواء د. هشام الحلبي (أكاديمية ناصر العسكرية العليا - مصر)
أ.د. محمد يوسف القريشي (جامعة تكريت - العراق)
أ.د. عامر جادالله أبو جبلة (جامعة مؤتة - الأردن)
أ.د. نبيلة عبد الشكور حساني (جامعة الجزائر٢ - الجزائر)

إشراف إداري
عبيـر عبدالمنعم
أمين المركز

سكرتارية التحرير
نهـا نـوار رئيس وحدة البحوث العلمية
ناهد مبارز رئيس وحـدة النشـر
رانـدا نـوار وحـدة النشـر
زينب أحمد وحـدة النشـر
رشا عاطف وحـدة النشـر

المحرر الفني
ياسر عبد العزيز
رئيس وحدة الدعم الفني

تنفيذ الغلاف والتجهيز والإخراج الفني
وحدة الدعم الفني

تدقيق ومراجعة لغوية
د. تامر سعد محمود

تصميم الغلاف أ.د. وائل القاضي

توجه المراسلات الخاصة بالمجلة إلى: أ.د. أشرف مؤنس، رئيس التحرير
البريد الإلكتروني للمجلة: Email: middle-east2017@hotmail.com
• وسائل التواصل:
جامعة عين شمس- شارع الخليفة المأمون- العباسية- القاهرة، جمهورية مصر العربية، ص.ب: 11566
تليفون: 24662703 (202+) فاكس: 24854139 (202+) (موقع المجلة موبايل/واتساب): 01098805129(2+)
ترسل الأبحاث من خلال موقع المجلة على بنك المعرفة المصري: www.mercj.journals.ekb.eg
ولن يلتفت إلى الأبحاث المرسلة عن طريق آخر

مجلة بحوث الشرق الأوسط

- رئيس التحرير أ.د. أشرف مؤنس

- الهيئة الاستشارية المصرية وفقًا للترتيب الهجائي:

- أ.د. إبراهيم عبد المنعم سلامة أبو العلا رئيس قسم التاريخ - كلية الآداب - جامعة الأسكندرية - مصر
- أ.د. أحمد الشربيني عميد كلية الآداب السابق - جامعة القاهرة - مصر
- أ.د. أحمد رجب محمد علي رزق عميد كلية الآثار - جامعة القاهرة - مصر
- أ.د. السيد فليفل عميد معهد البحوث والدراسات الأفريقية السابق - جامعة القاهرة - مصر
- أ.د. إيمان محمد عبد المنعم عامر رئيس قسم التاريخ السابق - كلية الآداب - جامعة القاهرة - مصر
- أ.د. أيمن فؤاد سيد رئيس الجمعية المصرية للدراسات التاريخية - مصر
- أ.د. جمال شفيق أحمد محمد عامر كلية الدراسات العليا للطفولة - جامعة عين شمس - مصر
- أ.د. حمدي عبد الرحمن كلية الحقوق - جامعة عين شمس - مصر
- أ.د. حنان كامل متولي وكيل كلية الآداب لشئون التعليم والطلاب - جامعة عين شمس - مصر
- أ.د. صالح حسن المسلوت رئيس قسم التاريخ والحضارة الأسبق - كلية اللغة العربية
  فرع الزقازيق - جامعة الأزهر – مصر
  وعضو اللجنة العلمية الدائمة لترقية الأساتذة
- أ.د. عادل عبد الحافظ عثمان حمزة كلية الآداب - جامعة المنيا،
  ومقرر لجنة الترقيات بالمجلس الأعلى للجامعات - مصر
- أ.د. عاصم الدسوقي عميد كلية الآداب الأسبق - جامعة حلوان - مصر
- أ.د. عبد الحميد شلبي كلية اللغة العربية بالمنصورة - جامعة الأزهر - مصر
- أ.د. عفاف سيد صبره كلية الدراسات الإنسانية بنات بالقاهرة - جامعة الأزهر - مصر
- أ.د.عفيفي محمود إبراهيم عبدالله كلية الآداب - جامعة بنها - مصر
- أ.د. فتحي الشرقاوي كلية الآداب - نائب رئيس جامعة عين شمس السابق - مصر
- أ.د. محمد الخزامي محمد عزيز عميد كلية العلوم الاجتماعية والإنسانية - جامعة الجلالة - مصر
- أ.د. محمد السعيد أحمد كلية التربية - جامعة عين شمس - مصر
- لواء/ محمد عبد المقصود رئيس مركز المعلومات ودعم اتخاذ القرار بمجلس الوزراء - مصر
- أ.د. محمد مؤنس عوض كلية الآداب - جامعة عين شمس - مصر
- أ.د. مدحت محمد محمود أبو النصر كلية الخدمة الاجتماعية - جامعة حلوان
  قطاع الخدمة الاجتماعية بالمجلس الأعلى للجامعات ورئيس لجنة ترقية الأساتذة
- أ.د. مصطفى محمد البغدادي كلية التربية - جامعة عين شمس - مصر
- أ.د. نبيل السيد الطوخي كلية الآداب - جامعة المنيا - مصر
- أ.د. نهى عثمان عبد اللطيف عزمي كلية السياحة والفنادق - جامعة مدينة السادات - مصر

- الهيئة الاستشارية العربية والدولية وفقًا للترتيب الهجائي:

- أ.د. إبراهيم خليل العَلاّف — جامعة الموصل- العراق
- أ.د. إبراهيم محمد بن حمد المزيني — كلية العلوم الاجتماعية - جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية- السعودية
- أ.د. أحمد الحسو — جامعة مؤتة- الأردن
  مركز الحسو للدراسات الكمية والتراثية - إنجلترا
- أ.د. أحمد عمر الزيلعي — جامعة الملك سعود- السعودية
  الأمين العام لجمعية التاريخ والآثار التاريخية
- أ.د. عبد الله حميد العتابي — كلية التربية للبنات - جامعة بغداد - العراق
- أ.د. عبد الله سعيد الغامدي — جامعة أم القرى - السعودية
  عضو مجلس كلية التاريخ، ومركز تحقيق التراث بمعهد المخطوطات
- أ.د. فيصل عبد الله الكندري — جامعة الكويت- الكويت
- أ.د. مجدي فارح — رئيس قسم الماجستير والدراسات العليا - جامعة تونس١ - تونس
- أ.د. محمد بهجت قبيسي — جامعة حلب- سوريا
- أ.د. محمود صالح الكروي — كلية العلوم السياسية - جامعة بغداد- العراق

- *Prof. Dr. Albrecht Fuess* — Center for near and Middle Eastem Studies, University of Marburg, Germany
- *Prof. Dr. Andrew J. Smyth* — Southern Connecticut State University, USA
- *Prof. Dr. Graham Loud* — University Of Leeds, UK
- *Prof. Dr. Jeanne Dubino* — Appalachian State University, North Carolina, USA
- *Prof. Dr. Thomas Asbridge* — Queen Mary University of London, UK
- *Prof. Ulrike Freitag* — Institute of Islamic Studies, Belil Frie University, Germany

محتويات العدد ٦٩

عنـوان البحـــث	الصفحـــة
• **الدراسات التاريخية:**	
١- **رسالة الأسير سمسم المصري في سجون الصليبيين بنابلس (١١٧٧-١١٨٦م) إلى أهله بالفسطاط من خلال وثائق الجنيزة اليهودية**	٣ – ٢٦
أ.د. محمد مؤنس عوض	
٢- **العلاقات الأمريكية – العراقية في ظل إدارة الرئيس باراك أوباما (٢٠٠٩-٢٠١٦م)**	٢٧ – ٥٦
م.د. علي محمد حسين العامري	
٣- **دور التعليم المشترك في تعزيز التماسك الاجتماعي في أيرلندا الشمالية**	٥٧ – ٨٠
د. سحر حربي عبد الأمير	
٤- **بناء ثقافة السلام من المنظور السوسيولوجي**	٨١ – ١٠٨
أ.م.د. منى جلال عواد	
٥- **آليات إصلاح التعليم في سنغافورة لتحقيق التنافسية العلمية (١٩٧٩-١٩٩٧م)**	١٠٩ – ١٣٦
الباحثة/ مروة أحمد محمود أحمد عبدالمنعم	
٦- **المراكز البحثية: مركز بحوث الشرق الأوسط والدراسات المستقبلية – جامعة عين شمس «أنموذجًا»**	١٣٧ – ١٦٦
د. هنادي السيد محمود إمام	
• **الدراسات الجغرافية:**	
٧- **التسرب من التعليم لمرحلة التعليم المهني (تحليل جغرافي) «محافظة بغداد أنموذجًا»**	١٦٩ – ١٨٨
م. د. أسيل إبراهيم طالب حياوي القيسي	
٨- **المناخ والجذب السياحي في محافظة جنوب سيناء**	١٨٩ – ٢٣٦
د. عمرو كمال الدين السيد سليمان	

تابع محتويات العدد ٦٩

عنــوان البحـــث	الصفحـــة

- **دراسات اللغة العربية:**

٩- التدوينية ما بعد الشفاهية والكتابية ..... **٢٣٩ – ٢٧٠**
الباحث/ عمر فاروق محمد

١٠- أنماط الرؤية السرديَّة في حربيَّات المتنبِّي ..... **٢٧١ – ٣١٨**
الباحث/ محمد رجب عبدالحليم المنشاوي

- **الدراسات الفلسفية:**

١١- وجهة النظر الكانطية في الفلسفة البيئية ..... **٣٢١ – ٣٥٢**
د. هشام صالح سليمان صالح

١٢- استراتيجيات العنف الديني السُنّي «آلياته ومنطلقاته» ..... **٣٥٣ – ٣٧٤**
الباحث/ صبحي عبد العليم صبحي نايل

- **الدراسات الإعلامية:**

١٣- تسويق شعارات المتظاهرين عبر موقع الفيس بوك «دراسة تحليلية لشعارات ثورة تشرين» ..... **٣٧٧ – ٤٢٨**
أ.م.د. كريم مشط زلف & م.د. هدى عادل طه

١٤- المعالجات الإخراجية لاغتراب شخصية الطفل السايكوباتي في الخطاب المرئي ..... **٤٢٩ – ٤٦٠**
الباحثة/ وفاء سعدي صالح القيسي & الباحثة/ مروة شاكر رضا الشيباني

- **الدراسات الفنية:**

١٥- آليات توظيف اللغة الدرامية في أداء الممثل المسرحي: مسرحية (موت مواطن عنيد أنموذجًا) «دراسة تحليلية» ..... **٤٦٣ – ٤٩٤**
الباحثة/ هنادي صلاح عزت

١٦- المعالجات بالبديل الرقمي للمنظر في العرض المسرحي: مسرحية رسائل الحرية «أنموذجًا» ..... **٤٩٥ – ٥٣٠**
أ.م.د. عماد هادي عباس & أ.م.د. ثابت رسول جواد

تابع محتويات العدد ٦٩

عنــوان البحـــث	الصفحـــة

- **الدراسات اللغوية:**

17- Modelos literarios para la enseñanza de la lengua española en «la Universidad de Bagdad- Irak ……. 1-20
Aseel Irzooqui Waheeb
نماذج أدبية لتعليم اللغة الإسبانية في جامعة بغداد – العراق
د. أسيل إرزوقي وهيب

18- The Critical Components Of Developing English Language Curriculum …… 21 - 32
Sarab S. Yousif AL-Akraa
الباحثة/ سراب يوسف الأكرع

آليات توظيف اللغة الدرامية في أداء الممثل المسرحي:
مسرحية (موت مواطن عنيد أنموذجًا)
«دراسة تحليلية»

(Mechanisms of using the dramatic language in the performance of the Iraqi theater actor) Play (the death of a stubborn citizen model) «An analytical study»

الباحثة/ هنادي صلاح عزت

مدرس مساعد– قسم الفنون المسرحية

اختصاص تمثيل– كلية الفنون الجميلة

www.mercj.journals.ekb.eg

الملخص:

كان ولايزال الجدل قائمًا" بأداء (الممثل) الذي نجده في حالة تطور مستمر عبر منظومتيه (الصوتية) و(الجسدية) لنجد حضور واضح لتفسيرات كثيرة لعلماء النفس عن (الشخصية) وأبعادها، كذلك الفلاسفة الذين نظروا إلى الفن بشكل عام والمسرح بشكل خاص والتي تعددت آرائهم حول ثنائية (النفي والثبات)، ليبقى الممثل أداة مستمرة ومؤثرة تشاكس الدراسات التي دعت إلى (موت الشخصية) باعتبار أن الحياة في تجدد دائم مما يتطلب نزع التابوهات القديمة التي تشبث بها المسرح عبر عقود من الزمن، إلا إن ذلك لم يتحقق على صعيد (الممثل) الذي دعى الكثير من منظري المسرح إلى كسر الإيهام والتقليل من أهميته مقابل أهمية المواضيع التي تعرض على خشبة المسرح وتحتاج إلى وقفه ومعالجة من المتلقي الذي يجب منحه دورًا أكبر ليصبح له دور المشارك والمفكر والناقد، معتمدين بذلك على البيئة وإسقاطاته المؤثرة على المتلقي والممثل في آن واحد، بالرغم من دخول التقانه الرقمية إلى خشبة المسرح إلا إنها لم تستطع العمل بمنحى عن أداء (الممثل) والتي تنوعت لغته الدرامية عبر تلاقح الثقافات مابين الغرب والشرق مما وسعت من خيارات الممثل الأدائية، ولهذا تروم الباحثة إلى تتبع آليات اللغة الدرامية وكيفية توظيفها على المستوى الصوتي والجسدي لأداء الممثل.

Abstract:

The "controversy" was still present in the "performance" of the actor, which we find in the continuous evolution of his systems (sound) and (physical) to find a clear presence of many interpretations of psychologists about the (personality) and dimensions, as well as philosophers who considered art in general and the theater in particular, About binary (exile And persistence), to remain the representative of a continuing instrument and influential Chax studies called for the (death of personality) as life in a constant renewal, which requires the removal of old taboos that clung to the theater over decades, but this did not happen at the level of (actor) From theater theorists to break the oaths and reduce its importance in comparison with the importance of subjects that are on stage and need to be stopped.

And the treatment of the recipient, who should be given a greater role to become the role of participant and thinker and critic, relying on the environment and projections affecting the recipient and representative at the same time, despite the entry of digital technology to the stage, but could not work on the direction of the performance (Representative) Dramatic cross-cross cultures between the West and East, which expanded the options of the actor performance, and thus the researcher aims to follow the mechanisms of dramatic language and how to use them on the level of voice and physical performance Representative

الفصل الأول

الإطار المنهجي

أولًا- مشكلة الباحث والحاجة إليه:

يعد (الممثل) علامة من علامات المسرح الذي لايمكن الاستغناء عنه مهما تطورت المسيرة المسرحية وتجددت نظرياتها، فهو المفسر والناقل لرسالة المؤلف ورؤية المخرج إلى المتلقي، كون أن العملية المسرحية تقوم على فرضية توضع من قبل المؤلف ليتم البناء لها وتنظيمها على ضوء "عمل الممثل الذي يقوم بانتاج ثلاثة أنواع من العلامات هي:علامات جسده بوصفه كائنًا يقف فوق الخشبة وعلامات اللعب وتشمل التعبير الحركي، ثم علامات صوتية يصدرها بجسده وتقوم هذه العلامات بخلق فضاء مستقل بذاته يتفاعل مع باقي العلامات المسرحية البصرية والسمعية لإنتاج الدلالة"(مدحت،٢٠٠٦،٨٧) حسب مفاهيم ومعايير جمالية وفكرية، تتوضح عبر المنظومتين (الصوتية والجسدية) للأداء الممثل كجزء لايتجزأ عن بنية العرض المسرحي، وهذه المنظومتين قد تبلورت بـ(الإيماءة) عند الإنسان الذي جاهد من أجل خلق محيطه البيئي الذي تكون(اللغة) هي أحد سماته للتواصل مع بنى جنسه، فاجتهد لإيجاد الكيفية التي يطور بها لغته معتمدًا على (الإيماءة والرقص والأصوات والصرخات) لتنتقل فيما بعد إلى مرحلة جديدة هي مرحلة (التحليل والتركيب) متجسدة بالاحتفالات والطقوس عند الإغريق، فكانت "اللغة الدرامية الكلاسيكية القديمة لغة رفيعة المستوى منظمة في الأوزان، وقد تمتعت بقدر من الرزانة والوقار "(أحمد،١٩٨٤،٢١٦) والتي تبنت مفرداتها الدرامية عبر لغة السلوك التعبيري للجوقة ممهدة بذلك لولادة لغات درامية أخرى معبره لاتقل أهميتها عن لغة (الحوار) التي وجدها البعض بمرور الوقت إنها لاتكفي لتحقيق التعددية في الرؤى، وبالأخص كونها بدأت بلغة رفيعة المستوى عند الإغريق، وعميقة البنية في (التوراة والإنجيل) في العصر (الكنسي) وخيالية الروح والمشاعر في عصر (شكسبير) وصولًا

إلى مابعد الحرب العالميتين وتأثيرهما على البيئة المجتمعية والتي بدورها انتجت صيغ أدائية جديدة للممثل على صعيد الصوت والجسد مستندة بذلك على انتقاءات المنظرين المسرحيين عبر استقطاب لغة تحمل ثنائية (الظاهر والباطن) كالإشارات والأصوات والرقصات والإيماءات ولحظات ساخرة وألعاب سيرك وغيرها من اللغات الدرامية التي تفسح المجال للممثل في تطوير طاقاته الأدائية والخيالية، وبذلك يكون قد أثار حفيظة (المتلقي) وجذبه إلى أسلوبه لينسجم مع المنطق الحياتي الذي يعيشه وخاصة في البيئة العراقية والتي نجد فيها المتلقي في بعض الأحيان قد يروم مغادرة النص إلى البحث عن آفاق أوسع تمنحه الضحكة والمتعه ومن ثم التفكير والتأمل، وعليه يجب أن نبحث عن الآليه التي نصوغ بها الأداء التمثيلي لإستدراج المتلقي بعدة مستويات من التعبير ليتلاءم ذلك واقعية المتلقي وثقافته، لذا نحتاج إلى معرفة كيفية توظيفها في أداء الممثل على خشبة المسرح، ومن أجل ذلك وضعت الباحثة التساؤل التالي: ماهي (آليات توظيف اللغة الدرامية في أداء الممثل المسرحي العراقي) **(آليات توظيف اللغة الدرامية في أداء الممثل المسرحي العراقي)**

أهمية البحث:

تكمن أهمية البحث في:

تسليط الضوء على آليات توظيف (اللغة الدرامية) في أداء الممثل باعتباره أحد العلامات المفسرة لبنية العرض المسرحي.

يفيد البحث كل العاملين في مجال المسرح وعلى وجه الخصوص الممثل.

أهداف البحث:

يروم البحث في التعرف عن آليات توظيف اللغة الدرامية عند الممثل والإشكالية التي تواجه (الممثل العراقي) في كيفية التعاطي معه وتوصيلها للمتلقي.

حدود البحث:

تتحدد حدود البحث في:

الحد الموضوعي: ويتمثل في البحث عن آليات توظيف اللغة الدرامية للأداء الممثل المسرحي العراقي.

الحد الزماني: يتحدد البحث في المده الزمنية ٢٠١٤

الحد المكاني: المسرح الوطني (بغداد).

تحديد المصطلحات:

١-الآلية:

أ- هي" الوساطة بين الفاعل والمنفعل في وحول أثره اليه (كالمنشار_للنجار، وكالأب بالنسبة للجد والابن، القيد الأخير العلة المتوسطة" (الجرجاني،١٩٨٦،٢٥)

ب- أما في المعجم الفلسفي، فقد عرفها (صليبًا) على أنها "كل عملية يمكن أن تتكون منها جملة من المراحل المتعاقبة والمتعلقة بعضها بالبعض نقول:آلية الانتباه، آلية القياس، آلية الذاكره" (صليبا،٢٨،١٩٧١)

ت- وعرفها (وجيه) في (علم الحركة)"١- التوافق التام ٢- التوافق الدقيق ٣- ثبات المهارة أو ثبات الأداء"(محجوب،٥٥،١٩٨٨).

التعريف الإجرائي للباحثة:

آلية: هي الكيفية التي يتم الكشف من خلالها عن أساليب أداء الممثل في تجسيد الشخصية المسرحية باستخدام منظومتي (الصوت) و(الجسد).

١-توظيف:

أ- هي "توظيف الشيئ على نفسه، ووظفه توظيفًا يعني إلزامها إياه ويقال استوظف: استوعب ذلك كله " (ابن منظور، ب.ت،٩٤٩)

ب- من "الفعل وظف، وهي كلمة تدل على تقدير شيئ، ويقال وظفت له شيئًا" (ابن زكريا،١٩٩٧، ١٢٢)

ت- هو "إعادة صياغة العناصر والأشكال المرئية والمبثوثة في الموقف البصري للعرض المسرحي من حيث إن لتلك الأشكال قيمة معرفية وسيكولوجية وتعبيرية في ذات المتلقي ومرجعياته، بما يؤجل الأخذ بوظيفتها وكيانها وتنظيمها الاجتماعي ويمنحها عبر آليه التوظيف أبعادًا" تأويليه تنسجم جماليًّا وفكريًّا مع المنظور العام لفلسفة التصميم المنظري للعرض المسرحي، الأمر الذي يزيد من حيويته ويدفعه إلى الوجود والمعاصره" (الجبوري،٢٠٠٩، ٦٦٨)

التعريف الإجرائي للباحثة:

إعادة خلق بنية أدائية وفق معايير وأسس جديدة تحقق مستويات متعددة للتأويل بقيم درامية تحمل معطيات جمالية وفكرية للعمل المسرحي.

٣-اللغة الدرامية:

أ- هي"تشتمل على المنظومة الإشارية التي تشير وتدل على الأشياء المحسوسة الموجودة في العالم الخارجي، وتضم هذه المنظومة جميع العلامات المصنوعة ذات الدلالة، أما المنظومة الإشارية الثانية فتؤلف الرموز اللغوية التي اعتمدت عليها والأصوات التي تنقلها حاسة السمع والرموز التي تنقلها حاسة البصر" (نوري،١٩٧١، ٥٦-٥٨).

ب- هي "في النص لا يشترط فيها أن تكون لفظية أو كتابية وإنما يمكن أن تكون إشارات صوتية أو صورية أو حركية " (عبد الحميد،١٩٩٩، ٢٣)

ت- هي" اللغة التي تعتمد على نظامين اللغة المنطوقة(الحوار) واللغة غير المنطوقة (العلامة) باعتبارها علامة رئيسة في كشف النص بما ينتقي لبنائها في صيغ تركيبية معينة والتي بدورها تفرقها عن الأنواع الأدبية الأخرى متحددة بخاصيتي التكثيف والتركيز في تقديم عناصر النص المسرحي" (سافرة،٢٠٠٠، ١٠)

التعريف الإجرائي للباحثة:

هي عبارة عن مفردات أدائية تعبيرية ذات معنى،متجسدة بالمنظومة الصوتية كـ (الحوار، الأصوات الشبه اللسانية، الغناء،الصمت) والمنظومة الجسدية كـ(الإيماءة الحركات التعبيرية، التمثيل الصامت، الرقص)تسهم في نسج الأحداث والكشف عن الشخصية وأبعادها.

٤-الأداء:

أ- هو "سلسلة من الأنشطة المحددة والموضوعة بنظام معين داخل إطار كي تعرض على أشخاص يقومون بدور المشاهد ومسؤولية هذا المشاهد هي أن يراقب طويلا نشاط هؤلاء المؤديين من دون أن يشارك مباشرة في هذه الأنشطة". (مارفن،٢٠٠٠، ٥)

ب- هي "القدرة على التنظيم الإداري للعمل، أو المشروع في الواقع وعلى المسرح، فالأداء المسرحي يعنى فن ابتكار الأوهام، والعناصر الحية المرتبة زمانيًّا"

(هايز،ب.ت، ٢١)

ت- اللحظة الآنية التي تعطي الفرصة لظهور النوع والجنس، والحضور المادي للجسم" (أليزابيث،٢٠٠١، ١٥١)

التعريف الإجرائي للباحثة:

هي القدرة التعبيرية للممثل على تجسيد الحدث الدرامي عبر منظومتيه (الصوتية) و(الجسدية) ذات الدلالات المتعددة التي تعمل على مغادرة الواقع إلى العالم الافتراضي.

المبحث الأول

أولًا– المنظومة الصوتية

دأب الإنسان منذ نشأته على إيجاد لغة تخاطب، يعبر بها عن احتياجاته اليومية ويتواصل بها مع محيطة، فكانت البداية مع محاكاته لما يدور حوله من موارد طبيعية فعندما "كان الناس يعيشون في حياة بدائية يقدسون فيها بعض الحيوانات ويخشون من بعض مظاهر الطبيعة (كالموج والرياح والمطر والرعد) فالجسد هنا يصبح فضاء يشكل فيه الإنسان طوطمه الحيواني أو النباتي لصد مخاطر الطبيعة" (الزهرة،٢٠٠٩، ١٢٨) استطاعت هذه الظروف أن تسهم في إيجاد (إيماءاته المعبرة) المكتسبة من خلال (رحلات الصيد ومناجاته لآلهه وصراعاته مع قوى الطبيعة)هذه المعطيات بلورت لدى هذا (الإنسان البدائي) حركات جسدية راقصه بشكل فطري وظفت في جلسات كانت تقام فيها عرض بدائي تعبيري عن إنجازاته الحياتية يتشارك بها مع أبناء قبيلته بلغة واضحة ومتداولة فيما بينهم ومن ثم مع قبائل الأخرى، لتصبح هذه الطقوس ثقافة متداولة بين هذه القبائل البدائية وجزء من مناسباتها، وحلقة الاتصال بين القبائل آنذاك، فهي مرحلة التأسيس للبنية المجتمعية القديمة التي تطورت فيما بعد لتصبح هذه الطقوس لها قصدية وبدأ الإنسان يحللها ويعمل على إعادة تركيبها وتقديمها في الأعياد والمناسبات التي كانت تقام على المسرح اليوناني.

وقد تشكلت خصائص اللغة الدرامية من العناصر التالية:

أ-الحوار:

إن المنظومة الأدائية للممثل قد بدأت تتوضح ثمارها من خلال الطقوس الدينية والاحتفالات التي تقام في أثينا لتتوافق مع المعطيات الفكرية والسياسية للمواطن الأثيني كونها اعتمدت على (الخطابة) لتصبح للطقوس والشعائر المقامة في مدينته أهمية واضحة بنشر الوعي والثقافة والتسلية في آن واحد من خلال الإيماءه والرقص والكلام" كي يتسع مفهوم اللغة لتشمل عناصر أخرى وعلى قدم المساواة مثل: الصراخ والصياح والإيماءة والحركة والضوضاء والأصوات والأفعال"(حماده،٢٠٠٥، ٢٩)

تجد (الباحثة) أن المنظومة الأدائية بدأت ثمارها من خلال البنية المسرحية التراجيدية كونها اعتمدت على تعددية الخطاب كنواة لبداية الدراما فالمناجاة التراجيدية كانت تترجم بالأفعال التي تؤسسها (الجوقه)مفسرة الخطاب الدرامي (الحوار) وهو أحد مرتكزات العملية الأدائية للممثل؛ لأنه حلقة الوصل بين المؤلف والجمهور فمن خلاله يتم الإفصاح عن كل مايحدث في المسرحية لتأتي (الإيماءات والرقصات التعبيرية عاملا مساعدًا لتوضيح الحدث على خشبة المسرح، فيجب أن تعتمد صياغة (الخطاب الدرامي) على تراكيب وإيقاعات صوتية تكون خاضعه لنسق لغوي وبالتالي على الممثل أن يجعل نطقه يتناسب مع القيم الصوتية للحوار حفاظًا على قيمته المعنوية (ينظر:عدد من المؤلفين،١٩٩٧، ٢٨-٢٩) إذ إن الممثل الإغريقي اعتمد على صوته بدرجة الأساس لنقل أفكار المؤلف، حينما كانت ملامح الوجه مخفية خلف (القناع)الجامد لتكون نبرات الصوت وتلويناته مفتاح الدخول إلى الجمهور ليصبح "الصوت هو نقطة الاتصال بين النص والعرض، كون النص ينتمي إلى ميدان الممثل وليس إلى الكاتب، فالتحدث بلهجات محلية وقومية يمكن أن يشحن المتحدث وأن يلهمه بمعان اجتماعية " (فيمالا،٢٠٠٧، ٨٩)، إذ إن اللغة الفخمة

للدراما الإغريقية مكنت (الممثل) بأن يكون على دراية بقدراته الصوتية وسلامة لغته ومخارج الحروف فضلا عن قوة صوته ومداه وإمكانية التنوع في إيقاعاته النغمية، فالكلمة لا يمكن أن يوضح فحواها الفكري إذا لم يستطع النبر والإيقاع توضيح ذلك،وهذا ماستوضحه (الباحثة) من خلال محتوى الحوار التالي لإحدى مسرحيات (سوفوكليس) وهي (أوديب):

" أوديب:أبولون، ياأصحابي ! أنه أبولون هو الذي صب عليه في هذه الساعة هذه الفضائع،هذه البلايا التي هي نصيبي، نصيبي من الآن فصاعدًا". لكن لم تضربني أي يد أخرى غير يدي أنا، يدي أنا، أنا الشقي! ماذا أستطيع أن أبصر بعد مما عساه أن يكون عذبا" في نفسي؟.

الكورس:هذا صحيح ويا أسفاه! "(سوفوكليس،١٩٩٦، ١٤١) نجد أن النص كتب بطريقة تناسب العصر الذي عرضت فيه آنذاك، سياق كلامي متبادل بين الكورس(الجوقة) والممثل المجسد لشخصية (أوديب) أي أسلوب السؤال والجواب فضلا عن أن الحوار يحيل القارئ إلى أن المنولوج الحزين هذا يحتاج إلى تقنية صوتية تمنح الصورة للمتلقي عن مدى الألم الذي يعانيه أوديب ولاسيما أن الشخصية ترتدي (القناع) مما يخفي ذلك أداة مهمه من أدوات (الممثل) وهي (ملامح الوجه) القادرة بشكل كبيرة على توضيح هذه الألم بكل يسر إلا إن المسرح في (العصور الوسطى) أصبح بيد سلطة الدين(الكنيسة) والتي عمدت إلى توظيف (الحوار) في منظومته الأدائية لسرد الحكايات الدينية وقصص القديسيين، والذي سرعان ماتحول هذا السرد إلى (اللهجة المحلية) لنشر الوعي الكنسي لكل فئات الشعب من خلال "جعل قصص الإنجيل أكثر وضوحًا" وأشد إقناعًا" مما كانت عليه" (فرد ب مليت،١٩٦٦، ٢١٧)

كون أن لغة (الكتاب المقدس) لغة يصعب فهمها وكشف رموزها عند البعض

من فئات الشعب، والتي اعتمدتها (الكنيسة) انذاك، إلا إنها أخفقت في ذلك مما أجبرها على القبول في المزاوجة بين (اللهجة المحلية) و(اللغة المقدسة)، لنجد أن الشخصية التي تؤدي دور (أدم) مدربا" بشكل جيد من خلال إجاباته السريعة مع وضع الإيماءة الملائمة لموضوعته (ينظر: أدوين،١٩٨٩، ١٥١) فيما كان للحوار المتنوع بأشكال مختلفة (كالألغاز والنكات والمقاطع الشعرية) حضورًا" واضحا" مع دخول عصر جديد عصر الثورة والصناعة عصر(النهضة)الذي كان (للحوار) دور" واضح" من خلال الفرقة المعروفة بـ(الكوميديا ديلارته) فاللعب بالكلمات هي إحدى وسائل ممثلي(الكوميديا ديلارته) إضافة إلى تقنياتهم الجسدية الأخرى كون أن "إعداد الممثل يعتبر نظامًا" في تطور مستمر؛ نظرًا" لأن فن الممثل يتغير وفق تطور المجتمع" (أن ماري،٢٠٠٤، ٦) لتأخذ (اللغة الحوارية) منحى آخر في عصر الأليصابات والتي تحمل بين طياتها شاعرية تعكس روح العصر، تجد (الباحثة) أن مايميز هذا العصر هي بلاغة اللغة التي تناوله (شكسبير) في مسرحياته والتي جمعت بين الوصف والغزل والعنف لتدخل اللغة الحوارية الشاعرية منحى جديد فضلا عن اللعب بين لغة الشعر ولغة العقل والحركات الساخره؛ لأنه أوجد نوعين من الشخصيات هي الشخصية المتزنه ومنولوجاتها الشعرية وبين شخصية البهلول الساخر صاحب الحكمة في بعض الأحيان. إلا أن (الكلاسيكية الجديدة) التزمت النص من خلال الصراع النفسي للشخصية إلا إن ذلك جعل (اللغة) تعتمد على الفصاحه وبعيدة عن (اللهجة العامية) كونها تكشف عن مشاكل مجتمعية تكون النفس البشرية من أهم محاورها، لكن (لغة الحوار) لم تستطع الصمود بوجه التغييرات التي طرأت على البنيه المجتمعية جراء الحروب التي طالتها مما أدى إلى حدوث هزه في كيانها الاجتماعي والسياسي والاقتصادي، فأصبح هناك اهتمام بالطروحات الفكرية والكيفية في إيصالها للمتلقي فكان هذا بمثابة العبء الأكبر للممثل صاحب الأداء النصي البحت والصوت المميز ليشغل الطرح الموضوعي حيزًا واسعًا في العرض

المسرحي والذي يجب أن يتضمن رموزًا وعلامات متنوعه ومختلفة معتمدًا على الوعي المجتمعي لتلك الفترة.

ب–الأصوات الشبه لسانية:

لم يخلُ المسرح في عروضه منذ الإغريق وحتى يومنا هذا من (الأصوات الشبه لسانيه)، والتي كان لها دور واضح في إيصال المعاني المستترة في(الحوار) فضلا عن تعزيز الموقف الدرامي الذي يكون الحوار قاصرًا" في إيصال معنى أو فكرة ما فهناك" مجموعة من العناصر اللغوية غير الكلامية منفصلة عن اللغة الكلامية، ولكنها تجري عليها،ونقصد بها كل ما يضيفه الممثل على اللغة التي يتحدث بها من (عنديات‌ه) التي تغير من قيمتها الدرامية".(حماده،٢٠٠٥، ١٦٤) لتتوضح ذلك في البنية الدرامية التراجيدية عند (الإغريق)، حيث كانت (الجوقة) تطلق الآهات والصرخات والنحيب من أجل تعزيز المنظومة الأدائية المفسرة لخطاب الممثل الذي يعمل على خلق تجسيدًا" حقيقيًّا" للشخصية من خلال التحكم في طبقات الصوت،كون (الأصوات الشبه لسانية) تعمل على تلوين الموقف الدرامي أن كان تراجيديًّا أم كوميديا فيمكن "لارتفاع الصوت أو مداه أن يقوما بوظائف العلامات الدرامية مثلما يحدث باستخدام الهمس أو الصياح مثلما تستطيع أدوات التعبير ما وراء اللغوية مثل الصرير بالأسنان أو التنغيم أو التوكيد والأنشطه الصوتية الخالقة كالبكاء أو الصياح أو النداءات أو الصرخات مع التلوين بطبقات الصوت وخصوصياته، إطلاق الصوت كالطابع الجنسي أو الخشن الجاف مع التنويعات في الحده والإيقاع، كل ذلك أن يشحن السطور نفسها بألوان ذات اتجاهات اجتماعية أو جمالية" (فيمالا،٢٠٠٧، ٩٠).

ج–الصمت:

إننا لانختلف من أن (الصمت) هو أحد اللغات الدرامية المهمة في المنظومة الأدائية للممثل، فهي تمنح تعددية في القراءة لشغل الممثل، فهي سمة لايمكن أن

يتخلى عنها؛ لأنها تكسبه القدرة على الانتقاله من حاله أدائية نفسية إلى حاله مغايرة حسب مقتضيات الدور، بعد أن كانت بدايات (الصمت) في المسرح مكتفية بفسح المجال إلى تغيير أزياء (الممثل) أو الديكور أو الانتقال من مشهد للآخر، إلا إن ذلك سرعان ما تغير ليتحول (الصمت) إلى لغة درامية مميزة تحمل الممثل على القدرة لتوضيح الباطن المكبوت ليشكل فعلًا لحظوي قد يجد في الكلام عجزًا" واضح في إيصال هذه اللحظة الانفعالية فالصمت " الذي يصيب الحوار يدل على حيرة المتكلم أو الانفعال أو الانتظار أو القلق أو عدم الاستلطاف. فأصبح الصمت في العمل المسرحي يرمز إلى دلالات كثيرة، فهو يشير أن المتحدثين لا يفهم كل منهما الآخر، كما يعبر عن انفعال المتحدث أو عجزه عن مواصلة الحديث" (حماده،٢٠٠٥، ١٤٢) إذ إن الصمت لغة المكاشفة عن مايجول في دواخل وأفكار الشخصية، ويتوضح ذلك من خلال المنظومة الجسدية للممثل وحواسه الإيعاز إلى جزء من الجسد بفك شفرات لحظة (الصمت) الآنية للتتوضح الرؤية للمتلقي.

ويحدث ذلك عندما يعجز الكلام عن التعبير يكون للصمت حضور كما في حالات الصلاة والتأمل أو في حالات مختلفة كالجنون أو الغضب (ينظر:فيمالا،٢٠٠٧، ٢٥٢) إذا الصمت بمثابة قوة جذب لانتباه المتلقي لتوضيح فكرة أو جملة ما مما يتطلب ذلك من الممثل، القدرة والسيطرة على ضبط إيقاع المشهد بشكل عام وإيقاع الشخصية بشكل خاص؛ لأن (الصمت) يعمل على خاصية (الهدم والبناء) فيقوم بهدم سياق أدائي كأن يكون صوتي أم حركي ويعمل على بناء سياق آخر مغاير عن سابقه.

ثانيًا– المنظومة الحركية:

لـ(لمنظومة الحركية) للممثل أهمية كبيرة إلى جانب (المنظومة الصوتية)، فالحركة للممثل قد ولدت عندما بدأ بوضع (القناع)على وجهه ليؤسس منظومتيه

(الصوتية والحركية) وإن كان الفعل الحركي في أضيق حالته في البناء الدرامي التراجيدي، كونه اعتمد على منظومته الصوتية، إلا إن (الحركة) أكدت وجودها عند(الجوقة) من خلال (الإيماءه والحركات التعبيرية والرقص)المفسرة لـ(لخطاب المنولوجي) للممثل إلى جانب (الحوار) فيتم الإنسان "الطقوس والاحتفالات، حيث وسائل التعبير هي الرقص، الميم، الإشارية المشفرة بدقه، الغناء، ثم الكلام" (الزهرة،٢٠٠٩، ١٧٨) إلا إن (الرومان) قد وظفوا العنصر الحركي في بنيتهم المسرحية بشكل أكبر، كونهم رفضوا (اللغة) وفضلوا عنها الحركات الجسدية المتمثلة بـ(التمثيل الصامت) والذي ازدهر بشكل واضح عند (الممثل الروماني)، وكانت الانطلاقة منه نحو الشخصيات المعروفة ذات القوالب الثابتة بفرقة (الكوميديا ديلارته)،هنا لعب (الارتجال) دورًا بارزًا في توظيف المنظومة الحركية واللغوية ليتم تداول "الجسد كنص أو كمتن مفتوح على القراءة وفك الشفرات الثقافية، من شأنه أن يحيلنا على حضور لغة ماداخله تشتغل لقصدية معينة" (الزهرة،٢٠٠٩، ١٢٢)

فيما استثمر كهنة الكنيسة في العصور الوسطى الحركات والإيماءات والتمثيل الصامت من أجل توضيح (الفكر المقدس) المراد نشره في تلك الفترة بعد السيطرة على الفئات المجتمعية وإلغاء المسرح ليتم توظيف أحيانًا الإيماءات والحركات التعبيرية وغيرها من لغات الجسد الدرامية للموضوعات المحرمة والتي يصعب الكلام عنها، فتكون المنظومة الجسدية أكثر توضيحًا لها (ينظر: مايكل،٢٠٠٦، ١٢٤)

لفك الالتباس من المفردات الملفوظة في اللغة المقدسة، فاللغة الحركية بأنواعها الصامته والتعبيرية والإيمائية استطاعت أن تسحب البساط من تحت كهنة الكنيسة والتقليل من هيمنة اللغة المقدسة الصعبة على البيئة المجتمعية آنذاك مما سهل ذلك إلى إدخال بعض المفردات من اللهجة العادية أي الكود الخاص بوحدة الجماعة فحينما نجد أن الكلام البشري أصبح عاجزًا أو يعاني قصورًا في إيصال

المفاهيم، يتولى هنا التمثيل الصامت والحركات التعبيرية والإيماءة مهمة التعبير المسرحي (ينظر:حماده،٢٠٠٥، ٥٢-٥٧) وهي كلغة درامية لاتقل أهمية عن لغة الحوار والأصوات الشبه لسانية والصمت ليصبح (الجسد) اللغة الثانية إلى جانب (لغة الحوار) ولكون عصر (النهضة) قد اتصف (الحوار) فيه بالشاعرية والخيال والجمال لم تغب اللغة الدرامية الجسدية، بل تركزت في الدراما الكوميديا أكثر، فضلا عن توظيف (البهلول) أو(المهرج) في عروض المسرح الشكسبيري، وهي تحمل صفات الحكمة والفانتازيا الجسدية بحركات السيرك والأكروباتك والرقص وهي تقنيات أدائية متلونة،أراد (البهلول) التخفي من خلالها أمام حكمته الواعية.

إذ نجد أحيانًا أن اللغة الحوارية الوصفية الشاعرية لمسرحيات (عصر الاليصابات) تحمل تركيبات لغوية صعبة مما يستدعي ذلك إلى التقليل حدتها ومنح فرص للمقاطع الحركية الكوميدية القصيرة لتسلل بين الحين والآخر في عمق الرؤية الشعرية للمرحلة العصرية تلك؛ لأن "الكاتب ينساق وراء الصور البلاغية، ويستسلم لدغدغة الكلام وعذوبته، فتفقد اللغة على بداية كل مستند تعتمد عليه وبذلك تنفصل عن الواقع" (حماده،٢٠٠٥، ٣٣) فيما توجه المنظرين في (المسرح الحديث) إلى المزاوجه بين اللغة الدرامية الجسدية والصوتية وفق منظور (مسرح الشرق) والعودة إلى الطقوس البدائية مما يؤكد ذلك على المنظومة الأدائية الجسدية وحضورها القوي لدى (الممثل الحداثوي) في رسم أدائه التمثيلي على خشبة المسرح، ليلعب (النص) هنا بين ثنائية(الحضور والغياب) عند الممثل الذي بدأ يذهب إلى اللعب والتخلي في أحيان كثيرة عن معتقداته الأرسطية بالاندماج والإيهام والمحاكاة وهي مسميات عتيقة عن الفكر الجديد للمسرح الذي أراد ان تتسع دائرة الأداء لدى الممثل.

المبحث الثاني

أساليب أداء الممثل في المسرح العالمي

تعددت الأساليب الادائية للممثل وفق اجندات كثيرة ومختلفه طبقًا للعصر والظروف المجتمعه ولاسيما تأثيرات الحروب والصراعات وماتتركه من تأثيرات مجتمعيه كبيره لم يكن المسرح بعيدًا عنها.

فالتقاليد الأدائية من الإغريق كان محجمه بأطر أرسطيه وقوانين كلاسيكيه محتمه غير قابله للنقاش لكن لا يمكن تجاهل مدى قدرتها على منح المبادئ الأولية للأداء ليصاغ فيما بعد الكثير من الأساليب المتنوعه، فنجد أول المنظرين الذي وضع الأسس الأولية لفن الممثل والذي أعد له كتاب باسم (إعداد الممثل) هو (قسطنطين ستانسلافسكي) واضعًا مرتكزات مهمه لتدريب الممثل، حيث اهتم بالممثل كأداة مهمه يجب صقلها جيدًا فلخص له عدة مرتكزات منها(الخيال) والذي أولى له (ستانسلافسكي) أهمية كبيرة، فهي أداة الخلق للممثل ومنها ينطلق بإعداد سيناريو الخاص بدوره والتي يكون مفتاح البدأ ب(لو أو اذا) وهي الانطلاقه الأولى نحو فسح المجال (للذاكرة الانفعالية) بالعمل والإبداع ف(ستانسلافسكي) اهتم بشكل واضح بالعالم السايكولوجي للممثل فالعاطفة وإثارة الحواس هي منطلقات ينميه لدى ممثليه، فهو يعمل على الواقعية النفسية والتي تبرز من خلال لغة (الحوار) الباطني للممثل كأحد مرتكزات اللغة الدرامية (ينظر:لي،٢٠٠١، ٥–٢٥) فإذا تجد الباحثة أن(ستانسلافسكي) تلمس احتياج الممثلين المبتدئين إلى خطوات عملية تنظم عملية الإبداع من خلال وضع خطوات تسهم في تطوير مهاراتهم الجسدية والعقليه تعتبر مرتكزات لابد من توافرها لتربية حواس الممثل على الفهم والإدراك للعمليه الأدائية على خشبه المسرح. فيما اتفق معه بذلك (كريغ) إلا إنه أضاف الأخير إلى ذلك أن الواقعيه الأدائية لممثل أصبحت قديمة، ويجب البحث عن الجديد؛ لأن جسد الممثل لايقدم المطلوب لذلك يجد في الدمى الخارقة القدرة على تحقيق الأداء المطلوب. وهذا إن دل على شيئ، فيدل

على أن اتجاه (كريغ) إلى الدمى الخارقة يراد به الممثل/المؤدي أن يمتلك قدرة عالية من المرونة الجسدية والتمكن من التمارين الرياضية التي تمنحه طاقة خارقة لتنفيذ ما يطلب منه عند تأدية دوره. وبهذا هو يخرج عن اللغة الحوارية إلى لغة جسدية خارقة تحقق معطياته الفكرية. فيما دعا (مايرهولد) أيضًا إلى الرمزية والبحث عن البديل بما يخص (الممثل) ليجد في الدمى مطلبه المنشود، إلا إنه عارض أيضًا واقعية (ستانسلافسكي) في أداء الممثل فوضع إعداد للممثل حجم من خلاله حريته في فسح المجال أن يطلق العنان في إبراز موهبته الأدائية، فهو يرى"أن الكلمات ليست كل شيئ وأنها لاتكتفي لإيصال المعنى فالحركة التشكيلية للجسد تستكمل المعنى على أن لا تكون الحركة ترجمه للكلمات؛ لأن حقيقة العلاقات بين الأشخاص تقررها الإشارات والأوضاع والنظرات ولحظات الصمت، أما الإيقاع فيجب أن لايكون واحدًا بالنسبة للصوت والحركة" (أردش،١٩٧٩، ١٦٧) أراد مايرهولد أن يفصل بين الكلمات والحركة التعبيرية كوننا نجد أحيانًا أنهما يسيران في خطى واحده منذ عهد الإغريق عند (الجوقة) كذلك في العصور الوسطى عندما أدخلت الكنيسة الخطاب المقدس مع الأداء الحركي لتفسير رموز الخطاب. فهو يؤكد على وجود لغات أخرى لاتقل أهمية عن الكلمات كلغة درامية مفسره وذات مفهوم واضح، لذلك التجأ البعض إلى تقنيات الممثل في مسارح الشرق والتي أحدثت قفزه نوعية في أداءات الممثل وبقدراته الاستيعابية لمناهج أدائية تتطلب منه طاقة عالية من المرونة؛ والسبب يعود إلى أن المجتمعات الشرقية تختلف بأسلوبها الحياتي بشكل كبير عن مجتمعات الغرب كذلك المضمون الجمال الذي توصل له الممثل أو المؤدي الشرقي في ادائه قد منح تأويلات عديدة بعد ماكانت الرؤى محتكره من قبل كاتب النص وانعكاس تجربته على أداء الممثل.

إذ إن النص قد تعرض إلى العديد من المتغيرات التي طالت شكله ودوره في العرض في بعض التجارب ليتحول من النص (الكلامي) الكلاسيكي إلى النص(الأدائي) الذي يخلو من الكلمة، بهدف المتعه الحسية والفكرية، فكانت هناك محاولات للخروج على قدسية الشخصية المسرحية المنبثقه من النص واستبدالها

بشخصية الممثل أفكاره ومعاناته وقناعاته الخاصة بإحساسه وصوته وحركات جسده وتعبيراته الحقيقية على الخشبه (ينظر:لي،٢٠٠١، ٩٠-٩٧) يمكن أن نصوغ الفرضيه الاساسية هي ان جدلية التغيير والتطوير في فن الممثل ستفرض تغييرًا في موقع النص ووظيفته ودوره في العمل المسرحي، بحيث يصبح النص إن وجد مكملا ومتفاعلا مع الحالة الدرامية التي يعبر عنها الممثل وليس مؤسسًا لها.

على سبيل المثال يجد (أرتو) أن عمل الممثل لايقتصر على الكلمات يجب أن يكون أكثر تعبيرًا والبحث عن لغة بديلة تسهم في تطوير المنظومة الأدائية للممثل ليجد في اللغة(الشبه لسانية) والإيماءات والإشارات هي مستويات مهمة من اللغة التعبيرية قادرة على إيصال الأفكار وتوضح ذلك في مسرحيته (آل شنشي)، حيث اعتمد ممثليه على حركات البالية والإيماءات بلأيدي الحادة والارتجال (ينظر:كريستوفر،ب.ت١١٤-١٢٣) إذا تجد الباحثة أن (أرتو)غادرة منطقة النص، وتفسير ذلك قد يعود إلى أن النص أصبح أداة تقييد لعمل الممثل، فالحوار يحجم من طاقات الممثل الأدائية، فضلا عن أن المتلقي أصبح يبحث عن صورة أدائية جديدة حسب ظروف الحياة ومتغيراته المستمره.

لنجد أن (غروتوفسكي)هو الآخر قد تأثر بمسرح (أرتو) في كيفية استثمار اللغة (شبه لسانية) في أداء الممثل إضافة إلى اعتماده على الأصوات المعبرة كأنين المكبوت وزئير الحيوانات والأغاني الشعبية والتواشيح الدينية واللهجات (ينظر:سيراج،١٩٨٠، ١٢٧-١٣٥)هنا (غروتوفسكي) لم يغادر اللغة إلا إنه وظفها بشكل مغاير من خلال الأغنية الشعبية والتواشيح واللهجات، أي استبعد اللغة الفصحى للنص ووظف اللغة حسب بيئة حياتية على صعيد اللهجة الخاصة بالبيئة التي يعمل عليها والتواشيح الدينية فضلا على (الشبه اللساني) والأصوات.لم يختلف عنه (بيتر بروك) في المزج بين اللغة الشعرية وتقنيات السيرك، ففي مسرحية (حلم

ليلة صيف) جعل"الممثلين يؤدون تدريبات ارتجالية مكثفة في محاولة لتغيير أو تقوية القوة الدافعة المبدئية الكامنة في مركز الحركة الجسدية، وتشكيل مجموعة من المفردات عن طريق الحركات الأكروباتيكية واستعملها في إطار الصورة المجازية للسيرك التي يقوم عليها العرض، وهي صورة تتناقض وصورة الشعر اللفظي الذي يقوم على الاستدعاء التخيلي" (كريستوفر، ب.ت،٢٤٦) فيما بحث(باربا) عن معطيات جمالية وفي نفس الوقت تحمل المتعه إلى المتفرج بعيدًا عن واقعية الحياة اليومية لكن بتقنية جسدية عالية. وهذا ما وجده في مسارح الشرق التي امتازه ممثلية بتكنيك جسدي عالي؛ لأننا لو فحصنا المجتمعات العربية سنرى هناك"استخدام متميز للجسد: طريقة تسلق الفلاح للنخلة،طريقة حمل الأم لطفلها، طريقة الجلوس على الأرض حول المائدة، طريقة الأكل باليد، طريقة التحية الأكتاف، أو القبل بين الرجال....وغيرها" (البياتلي،١٩٩٨، ٣٠) هذا ما أثار حفيظة (باربا) واستفزه لإيجاد منظومة علمية تفسر وتقنن هذه السلوكيات الغريبة عن سلوكيات مجتمعه الغربي مما ولد لديه فكرة (المقايضة) أي العمل على التمازج بين الثقافات المتناقضة في مسرحة (الأودن) وهو مسرح النفي والأبعاد والأفكار خارج العواصم الثقافية والذي جمع فيه شباب من فئات وأعراق وثقافات مختلفه، فإذا تلمس عند أحدهم تقنية معينه يطلب منه أن يعلمها لباقي المجموعه (ينظر:باربا،٢٠٠٦، ١٠٢-١٠٥) وهذا الأسلوب يدل على أن (باربا) اعتمد الارتجال بشكل كبير في مسرحه للبحث عن القدرات الخفية عند ممثليه معتمدا على أهم قوة يمتلكه جسد الإنسان وهي(الطاقة)؛ لأن الممثل ينفق من الطاقة مايزيد عن طاقة الإنسان العادي، والممثل الواعي عند دراسته لجهازه العضلي من الناحية التشريحية سيكتشف مراكز قوة التعبير في تشكيل جسده ليتسنى له توزيع طاقته ومساحة خياله على مساحة الفراغ الافتراضي والفراغ الفعلي.فضلا على أن (باربا) اهتم بتقنية (الصمت) للجسد أي الدمج بين ثنائية السكون والمتحرك وهنا السكون هو الجسد والمتحرك هو الفكر الذي يكون في حالة حركة بوسط جسد

ثابت ليأتي المتلقي القادر على استيعاب ذلك من خلال ملامح وجه الممثل التي تمنحنا تفسيرات لما يجري على خشبة المسرح "كلغة تسمح لنا بأن نربط بين مفهومات تقررت فعلا في الذهن" (كورباليس،٢٠٠٦، ١٧)

ماأسفر عنه الإطار النظري والدراسات السابقه من مؤشرات:

١-اعتمد أداء الممثل في منظومته الصوتية على لغات درامية متنوعه منها (الحوار، والأصوات الشبه لسانية، الصمت) فيما اعتمدت منظومته الحركية على (الحركات التعبيرية، والتمثيل الصامت، الرقص).

٢-اعتمد الممثل خاصية (الحوار) بألوانه المختلفة كـ(المونولوج،الشعر ،النكته)فيما اعتمد في (الأصوات الشبه لسانية)على (الإيماءه الصوتية والصرخات والآهات).

٣-لعب (الارتجال) الصوتي والحركي دورًا بارزًا في المنظومة الأدائية للممثل سواء في البنية التراجيدية أو البنية الكوميدية.

٤-عمل أداء الممثل في أحيان على المزاوجه بين ثنائية اللغة الحوارية فجمع بين(اللهجة العامية) و(اللغة الفصحى).

٥-عمد الممثل في بعض الفترات من تطوره على الدمج بين لغة الحوار ولغة الجسد المعبره عن فحوى الحوار الملقى على خشبة المسرح.

٦-اسثمر (الممثل) حركاته الجسدية في التعبير عن بعض المواضيع المحرم التطرق لها بالكلام على خشبة المسرح.

٧-الجمع بين اللغة الجادة إن كانت شعرية أو دينية مع الكوميديا الساخره لتقليل من حدية الموقف المطروح على خشبة المسرح.

مسرحية– موت مواطن عنيد:

تحليل المسرحية:

اعتمدت (المسرحية) على الملفوظ الخطابي للشخصيات الثلاثة بشكل أساسي لتوضيح مواطن الظلم والقهر للشخصيات بخطب متباينه بين(الحوار المتبادل بين الشخصيات، الحوارالمونولوجي، خطاب الدولة والدين) والتنويع الخطابي بين (الفصحى والمحلية) مما أثر ذلك على البنية الأدائية للممثلين، فنجد شخصية (سامي عبد الحميد) قد تنوع لديه الملفوظ الخطابي حسب التحولات التي طرأت عليه وفق مقتضيات الحالة، فيتحدث (بلسان الضمير لكلا الشخصيتين، وبلسان الدولة، وبلسان الدين، وبلسان أبو سميحة المتوفي). ومن خلال هذه التحولات في البنية الخطابية يستنتج المتلقي الطروحات التي يتم التطرق لها، كون أن الأسلوب الخطابي لفنان(سامي عبد الحميد) لم يطرأ عليه أي متغيرات في طبقات الصوت أو الايقاع أو النبر، سوى أنه عمل على التنقل بين (اللغة الفصحى واللهجة المحلية)،من خلال الحوار التالي نسمع (سامي عبد الحميد) وهو يتحدث بلسان الدولة:

راحت المليشيات تجوب الشوارع وتفتش المارة وتفتش السيارات بحثًا عن الأعداء،أجل وعم الرعب والخوف والفزع بين المعتقلين واقتحموا حتى الدوائر الرسمية بحثًا عن الأعداء.

نجد هنا أن شخصية التي يؤديها الفنان(سامي عبد الحميد)عمدت على المزاوجه بين (اللغة الفصحى واللهجة المحلية) لتميز بين الخطاب الموجه بلسان الضمير أو المتبادل بينه وبين ابنته (سميحة) وبين الخطاب الرسمي للدولة والخطاب الديني خلال قراءته للأية الكريمة: **بسم الله الرحمن الرحيم**

(فَإِذَا الَّذِي بَيْنَكَ وَبَيْنَهُ عَدَاوَةٌ كَأَنَّهُ وَلِيٌّ حَمِيمٌ وَمَا يُلَقَّاهَا إِلاَّ الَّذِينَ صَبَرُوا وَمَا يُلَقَّاهَا إلا ذُوحَظٍّ عَظِيم) صدق الله العظيم

التنوع الخطابي للفنان (سامي عبد الحميد) ساهمه بمنحه خصوصية عن الآخرين كونه في عالم آخر مزج بين حالتي (الموت والحياة) باعتبار أن حضوره على خشبة المسرح امتزج بالغياب، من خلال وجوده خارج خشبة المسرح جالسًا في الصالة بزاوية مرتفعه عن مستوى جلوس المتلقي، وهذا يدل على الفصل بين (لغة الموتى) و(لغة الأحياء) وبين (لغة الدولة) و(لغة العامة) وبين (لغة المقدس) و(اللهجة المحلية)، إلا إن هذا لايعني أنه عمد على كسر الإيهام كونه خارج إطار الخشبة، بل ظل ضمن سياق العرض، حتى بعد أن جسد لحظة (الضمير) لكلا الشخصيتين بقى محافظًا على الإيقاع الخطابي بنبر واحد غير متغير كما في الحوار التالي وهو يتحدث بصوت ضمير ابنته(سميحه):

قد اعتادت سميحه على أصوات الغارات، ولكن أصوات المدافع المضادة توجعها وتنام من شدة الخوف كانت تقول (أنيالهم الماعدهم حرب) لقد اتفقنا أنا وسميحه أن لا نترك العراق.

هنا تم العمل على اختراق السياق اللغوي الفصيح بـ(اللهجه المحلية) أي العمل على هدم بنية خطابية وبناء بنية خطابية مغايره ومن ثم العودة إلى السياق الأول للجملة. فيما نجد أن (اللغة الدرامية) لكل من (سميحه) و(المواطن) قد تنوعت بين (الملفوظ الخطابي) و(الأصوات الشبه لسانية) ليتوضح ذلك في الكثير من اللحظات الأدائية بين الشخصيتين مثال على ذلك في المقطع الحواري التالي:

المواطن: هاي شايله بيدج، شو صاير لسانج طويل ماتخافين على نفسج

سميحه:(بارتباك وصراخ) اطلع بره – اطلع بره

(يقوم المواطن بمحاولة اسكات سميحه) يتوضح ذلك من خلال الأصوات التي تطلقها سميحه

(اه اه اممم اممم)، هذه الأصوات الشبه لسانية فعل لحظوي لتكميم صوت (سميحه) ومنعها من المواصلة بالصراخ. كإيماءه صوتية وضحت لنا فعل لم يحدث أمام المتلقي وإنما سماع هذه الأصوات تحيلنا إلى معنى الفعل الذي تم خلف الكواليس. ليبدأ هذه المره الفعل أمامنا بين (سميحه) و (المواطن)، لكن بصيغ أدائية مختلفة : **المواطن: شبيج شيوجعج شبيج ها ها**

سميحه: بفعل أدائي حركي توضح حالة القلق والخوف من خلال فعل التنفس السريع المصاحب لحالة الانزعاج التي تنتابها من (المواطن) مع فعل حركي متوتر بالدوران حول نفسها وهي تتلفظ بالاهات بإيقاع أدائي متسارع حتى يصل إلى لحظة الذروة انتهاءا" بضربها لـ (المواطن) بسطل على رأسه.

هنا نجد أن الخطاب في هذا المشهد بين الشخصيتين اعتمد على لغتين دراميتين مغايرتين المتمثلة بـ(الحوار والفعل الجسدي) ليتوضح لدى المتلقي الصراع الدائر بينهما بلغتين مختلفة لكنها مكمله كل منهما الآخر. وكما تطرقنا في البدأ أن أحداث المسرحية تدور في العراق بفترة ما بعد(٢٠٠٣) هنا يتوضح لنا المكان والزمان ولكليهما لغة حوارية أي(كود مجتمعي) متفق بين الجماعة الواحده داخل البنية الواحدة وهذا ماجاء على لسان (المواطن) مخاطبا (سميحه) بإشارات لغوية تحيل المتلقي إلى الوضع الراهن للبلد:

فلاح:عدكم سجاده.....انت اصلين؟

سميحه:مثل كل العراقيين.

المواطن: أنت مسيحيه ؟

سميحه:من فضلك لا تدخل بأموري الشخصية.

المواطن:أنت على يامذهب؟

هذه إحالة لغوية مباشرة لخطاب مجتمعي ما بعد (٢٠٠٣).فلم يكن (المونولوج)غائبا بل اعتمدته (سميحه) كلغة درامية بين الحين والآخر مسبوق بفعل حركي لليدين بضرب على ركبتيها وضرب القدمين بالأرض بنفس الوقت مولده إيقاعًا نغميًّا يتصف بالسرعة موضحه من خلاله الحالة النفسية القلقه التي تعيشها بعد وفاة والدها:

سميحه: أني وحدي بالبيت ساده عليه الباب أحجي ويه أحد،يجيني هذا ماأعرف شسمه نسيت اسمه، يجيني كل ثلاثة اشهر يجيبلي الفلوس ويجيبلي المسواك.

لم يستغنى كلا الشخصيتين (المواطن) و(سميحه) على خلق فعل أدائي حركي صامت لتعبير عن حالة ما حسب مقتضيات الدور،فـ(المواطن) أراد التخلص من ذنوبه وهمومه من خلال حركات إيمائية صامته وهو يقوم بفعل الإيهام بـ(السباحه) التي غاب عنها الماء ليكتفي بتمرير يديه على الجزء العلوي من جسده العاري من الملابس لتنظيفه، إلا إن يديه عبرت عن مدلولات مهمة عندما يحاول مسح رأسه بأنه غير قادر على التخلص من الأفكار المتناقضة والذكريات المؤلمة. قد يكون (المخرج) عمل على كسر الإيهام عند شخصياته من خلال التنقل بين الصالة والخشبة، إلا إنه لم ينجح في ذلك،فـ(سميحه) عندما نزلت إلى الصالة لم تكسر حاجز الإيهام بل ظلت الشخصية مسترسله بخطابها وشخصيتها، فهي لم تتناول حديثها باسم (إقبال نعيم) بل بشخصية (سميحه)، وهي لم تخاطب أحدًا" من الجمهور، وهذا يوضح أن الأداء التمثيلي ظل محافظًا على خاصية (الإيهام)، كذلك شخصية (المواطن) عندما نزل إلى الصالة لحرق والد (سميحه) من خلال كتبه لم يكسر الإيهام بل بقى محافظًا على وظيفته الأدائية الجسدية واللغوية.

النتائج:

١-توظيف (اللهجة المحلية) لشخصيات المسرحية جاء منسجم مع سياق الأفكار المطروحة.

واستثمار (النكته والسخرية) بأسلوب محلي للتطرق إلى مسائل حساسة اجتماعية وممنوعة سياسية.

٢-المزج بين (المونولوج الحزين) و(اللحظة الساخرة) كان ضروريًّا من أجل تهيئة المتلقي للحالة المطروحة واستيعابها.

٣-منح (الكود المجتمعي) تأكيدًا" على الأفكار المطروحة، فضلا عن إعطاء مساحة أدائية واسعة للممثلين لخدمة الطروحات المبطنة التي تناولتها المسرحية من خلال استخدام (اللهجة المحلية)

٤-لعبت (الموسيقى) دورًا علامتيًّا واضحًا في الكشف عن توجه المسرحية وتعزيز دور المتلقي داخل ثقافته الشعبية التي عززتها الموسيقى باللعب على وتر الماضي والحاضر.

٥-لم تعمل الشخصيات على كسر الإيهام على خشبة المسرح ما بين المتلقي والممثل.

٦-اعتمدت الشخصيتان على المفردات اللغوية داخل المجتمع العراقي لتحديد المدة الزمنية التي نشأت فيه هذه المفردات وربطها بموضوعه المسرحية.

٧-شكلت(اللغات الدرامية) الأخرى كـ(الأصوات الشبه لسانية، الإيماءة الصوتية والجسدية، والصمت) حضورا" واضحًا"ومتقن لدى الشخصيات لتعميق الفكرة وارسالها للمتلقي بشكل واضح.

الاستنتاجات:

١-للبيئة وتأثيراتها الاجتماعية والسياسية والاقتصادية انعكاسها الواضح في بلورة الخطاب الدرامي، والوسيلة التي يعتمدها أداء (الممثل العراقي) لتشكيل الاتصال الفكري مع المتلقي.

٢-يحتاج (المتلقي العراقي) في هذه المرحلة إلى لغة تخضع لمنطق الحياة اليومية (اللهجة المحلية) شريطة توفر (الكود المجتمعي) نظرًا" للأهمية التي يمتلكها.

٣-تمنح (الكوميديا الساخرة) لأداء (الممثل العراقي) سمة التعبير عن ماهو ممنوع الكلام به.

٤-اعتماد لغات درامية أخرى لـ(الممثل العراقي) إلى جانب (الحوار) ضرورة ملحة من أجل فسح المجال لتعدد الرؤى والتأويلات، فضلا عن بسط مساحة أكبر لتنوع الأدائي للممثل.

٥-لعب الفكر السياسي دورًا كبيرًا في خلق التفاعل بين المتلقي والممثل عبر منظومتيه الصوتية والجسدية.

٦-قد يخفق (الممثل العراقي) في صنع لحظة كوميدية في سياق جاد أو رقصة تعبيرية، وذلك يعود إلى افتقار الممثل في بعض الأحيان إلى القدرة على ضبط إيقاع اللحظة المناسبة لهدم سياق جاد وبناء سياق كوميدي والعكس صحيح.

٧-يستطيع (الممثل العراقي) أن يحافظ على خاصية (الإيهام)حتى وإن كان الفعل الأدائي يحتاج إلى التنقل مابين الخشبة والصالة، فالممثل غير مجبر على كسر (الإيهام)لإيصال أفكاره للمتلقي.

المقترحات:

١-تحولات اللغة الدرامية بين العرض والنص.

٢-جماليات الأداء الصامت في عروض مسرح الطفل.

الهوامش والمصادر والمراجع

١- الجرجاني، أبو الحسن علي بن محمد: التعريفات، (بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة،١٩٨٦).

٢- صليبا، جميل: المعجم الفلسفي، (بيروت، دار الكتبن١٩٧١).

٣- محجوب، وجيه: علم الحركة- التعلم الحركي، (بغداد، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة، دار الكتب للطباعة والنشر،١٩٨٨.

٤- ابن منظور: لسان العرب، م٣، (بيروت، دراسات لسان العرب، ب، ت).

٥- ابن زكريا أحمد بن فارس: معجم مقايس اللغة العربي، ج٣، (القاهرة، دار الفكر للطباعة والنشر،١٩٩٧).

٦- الجبوري، محمد عبد الرحمن، وأخرون: مستويات توظيف الموروث الشعبي في العمل الفني، (بغداد، مجلة كلية التربية الأساسية، ٢٠٠٩).

٧- نوري جعفر: اللغة والفكر، ط١،(الرباط، توزيع مكتبة التومي، ١٩٧١).

٨- عبد الحميد عبد الواحد: نظرية التواصل عند رومان جاكبسون، عدد١٠، (تونس،مجلة الحياة الثقافية،١٩٩٩).

٩- سافرة ناجي جاسم: خصائص اللغة الدرامية في النص المسرحي العربي، رسالة ماجستير،(العراق، جامعة بغداد- كلية الفنون الجميلة- قسم المسرح،٢٠٠٠).

١٠- مارفن كارلسون: فن الأداء- مقدمة نقدية، تر منى سلام،(القاهرة، أكاديمية الفنون، مركز اللغات والترجمة- مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي،١٩٩٩).

١١- هايز جورد: التمثيل والأداء المسرحي، تر محمد سعيد،(الإمارات، إصدار مركز الشارقة للإبداع الفكري، د.ب).

١٢-أليزابيث جودمان، جين دي مان: المرشد في السياسة والأداء، تر محمد لطفي- أمين الرباط، (القاهرة، أكاديمية الفنون- مركز اللغات والترجمة- مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي،٢٠٠١).

١٣-الزهرة إبراهيم: الأنثروبولوجيا والأنثروبولوجيا الثقافية- وجوه الجسد،ط١، (دمشق، النايا للدراسات والنشر والتوزيع،٢٠٠٩).

١٤-حماده إبراهيم: اللغة الدرامية العناصر الغير منطوقة والعناصر المنطوقة، ط١، القاهرة: (المجلس الأعلى للثقافة)،٢٠٠٥.

١٥–ينظر: عدد من المؤلفين: سيمياء براغ للمسرح، تر أمير كورية، دراسات نقدية عالمية ع(٣١)، (دمشق، منشورات وزارة الثقافة،١٩٩٧).
١٦–فيمالا هيرمان: الخطاب الدرامي – الحوار بوصفه تفاعلا في المسرحيات، تر سامي خشبة، (مصر، مطابع المجلس الأعلى للآثار،٢٠٠٧).
١٧–سوفوكليس، مسرحية أوديب ملكا، تر عبد الرحمن بدوي، ط١،(دمشق، المؤسسة العربية للدراسات والنشر،١٩٩٦).
١٨–فرد ب مليت،جيرالد أيرس بنتلي:فن المسرحية، تر صدقي حطاب،(بيروت–نيويورك،مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر،١٩٦٦).
١٩–أدوين ديور: فن التمثيل الآفاق والأعماق، تر (مركز اللغات والترجمه– اكاديمية الفنون)،ج١، (القاهرة، وزارة الثقافة – مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي،١٩٨٩).
٢٠–آن ماري جوردن: المناهج الجديدة في إعداد الممثل، تر سلوى لطفي، ج١، (مصر، مطابع المجلس الأعلى للآثار،٢٠٠٤).
٢١–مايكل كوربااليس: نشأة اللغة من اليد إلى الفم، تر محمود ماجد عمر، سلسلة عالم المعرفة، عدد٣٢٥، (الكويت، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب،٢٠٠٦).
٢٢–لي، جرهام، جان ميلنج: نظريات حديثة في الأداء المسرحي – من ستانسلافسكي إلى بوال، تر إيمان حجازي،(القاهرة،وزارة الثقافة– مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي– مطابع المجلس الأعلى للآثار،٢٠٠١).
٢٣–أردش، سعد:المخرج في المسرح المعاصر، سلسلة عالم المعرفة، ع(١٩)، (الكويت، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب،١٩٧٩).
٢٤–كريستوفر، أينز: المسرح الطليعي، تر سامح فكري،(القاهرة، مركز اللغات والترجمة– كلية الفنون الجميلة– مطابع المجلس الأعلى للآثار، د.ت).
٢٥–سيراج، أوراكينين: كروتوفسكي يخرج الأمير الصامد، ترجمال شحيد، مجلة الحياة المسرحية، ع (١١،١٢)، (دمشق، وزارة الثقافة والأرشاد القومي،١٩٨٠).
٢٦–البياتلي، قاسم:دوائر المسرح/تجربة الأودن وأنثروبولوجيه المسرح، ط١،(بيروت، دار الكنوز الأدبيه) ١٩٩٨.
٢٧–باربا، أيوجينيو: زورق من ورق، تر قاسم بياتلي، (القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب)٢٠٠٦.

٢٨-مدحت الكاشف: اللغة الجسدية للممثل، القاهرة:(مطابع الأهرام التجاري)،٢٠٠٦.

٢٩-عثمان، أحمد: الشعر الإغريقي تراثًا إنسانيًّا وعالميًّا، سلسلة عالم المعرفة، (الكويت،١٩٨٤).

٣٠- هيثم عبد الرزاق: موت مواطن عنيد، مسرحية، تمثيل: الفنان سامي عبد الحميد- الفنانه إقبال نعيم-الفنان فلاح إبراهيم، عرضت على خشبة المسرح الوطني (بغداد)، ٢٠١٤.

مصادر باللغة الإنجليزية:

1- Al-Jirjani, Abu Al-Hasan Ali Bin Mohammed: Definitions (Baghdad, House of General Cultural Affairs, 1986)

2-Saliba, Jamil: The Philosophical Dictionary (Beirut, Dar al-Kotabun, 1971)

3- Mahjoub, Wajih: Kinesiology-Kinetic Learning, (Baghdad, Ministry of Higher Education and Scientific Research, University of Baghdad, College of Fine Arts, Dar Al-Kutub for Printing and Publishing, 1988).

4- Ibn Manzoor: The Tongue of the Arabs, m3, (Beirut, Studies of the Tongue of the Arabs, B, T)

5- Ibn Zakaria Ahmad Ibn Fares: Dictionary of Arabic Language Standards, Vol. 3, (Cairo, Dar Al-Fikr for Printing and Publishing, 1997).

6- Al-Jubouri, Mohammed Abdul Rahman, and others: the levels of employment of the popular heritage in the art work, (Baghdad, Journal of the College of Basic Education, 2009)

7- Nuri Jaafar: Language and Thought, i 1, (Rabat, Toumi Library Distribution, 1971)

8- Abdelhamid Abdelouahed: The Communication Theory of Roman Jacobson, No. 10 (Tunis, Journal of Cultural Life, 1999).

9- Safra Naji Jassim: Characteristics of the Dramatic Language in the Arabic Theatrical Text, Master Thesis, (Iraq, Baghdad University, College of Fine Arts, Department of Theater, 2000)

10- Marvin Carlson: Art of Performing - Critical Introduction, TR Mona Salam (Cairo, Academy of Arts, Center for Languages and Translation - Cairo International Festival for Experimental Theater, 1999)

11- Hayes Jourd: Acting and Theatrical Performance, Tar Mohammed Saeed (Emirates, published by Sharjah Center for Intellectual Creativity, d.

12-Elizabeth Goodman, Jean de Mann: Leader in Politics and Performance, Ter Mohamed Lotfi-Amin Rabat (Cairo, Academy of Arts, Center for Languages and Translation, Cairo International Festival for Experimental Theater, 2001).

13-Zahra Ibrahim: Anthropology and Cultural Anthropology-Faces of the Body, 1st Floor, (Damascus, Al-Naya Studies, Publishing and Distribution, 2009)

14-Hamada Ibrahim: Dramatic language non-spoken and spoken elements, i 1, Cairo: (Supreme Council of Culture), 2005.

15-See: a number of authors: Simia Prague Theater, Korean Prince, International

critical studies p (31), (Damascus, publications of the Ministry of Culture, 1997).
16- Vimala Herman: Dramatic Discourse - Dialogue as an Interaction in Plays, Tare Sami Khashaba (Egypt, Supreme Council of Antiquities Press, 2007).
17-Sophocles, Oedipus Malka, Tar Abdel Rahman Badawi, 1st Floor (Damascus, Arab Institute for Studies and Publishing, 1996).
18-Fred B. Millett, Gerald Iris Bentley: The Art of Drama, Tr Sedki Hattab, (Beirut-New York, Franklin Press, 1966)
19- Edwin Dior: Art of Representation Horizons and Depths, TR (Center for Languages and Translation - Academy of Arts), Vol. 1, (Cairo, Ministry of Culture - Cairo International Festival of Experimental Theater, 1989)
20-Anne-Marie Jordan: New approaches in the preparation of the actor, Salwa Lutfi, vol. 1, (Egypt, Supreme Council of Antiquities Press, 2004).
21- Michael Corbalis: The emergence of language from hand to mouth, tr Mahmoud Majid Omar, the world of knowledge series, No. 325, (Kuwait, the National Council for Culture, Arts and Letters, 2006).
22. Lee, Jarham, Jean Meiling: Modern Theories in Theater Performance - From Stanislawsky to Boal, Ter Eman Hijazi (Cairo, Ministry of Culture, Cairo International Festival for Experimental Theater, Supreme Council of Antiquities Press, 2001)
23-Ardash, Saad: Director in Contemporary Theater, Knowledge World Series, p (19), (Kuwait, National Council for Culture, Arts and Letters, 1979)
24-Christopher, Einz: The Vanguard Theater, Tareh Sameh Fekry
25-Siraj, Arakinen: Krotovsky directed the steadfast prince, Turjmal Shahid, Journal of Theatrical Life, p. (11,11), (Damascus, Ministry of Culture and National Guidance, 1980)
26-Al-Bayatli, Kassem: Theater Departments / Oden Experience and Theater Anthropology, 1st Floor, (Beirut, Dar Al-Kunooz Literary) 1998.
27. Barba, Eugenio: Paper boat, Tar Qassem Beyatli, (Cairo, Egyptian Book Authority) 2006.
28- Medhat Al-Kashef: The Physical Language of the Representative, Cairo: Al-Ahram Commercial Press, 2006.
29. Osman, Ahmed: Greek Poetry, a Human and World Heritage, Knowledge World Series, (Kuwait, 1984).

Middle East Research Journal

Refereed Scientific Journal (Accredited) Monthly
Issued by Middle East Research Center

Forty-seventh year · Founded in 1974

Vol. 69 November 2021
Issn: 2536-9504
Online Issn :(2735-5233)